

Una lectura
derridiana de
*La invención de la
histeria*: hacia una
estética de la huella

A Derridian
Reading of
Invention of Hysteria:
towards an Aesthetics
of the Trace

Mario Alberto Morales Domínguez*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, MÉXICO

mmoralesd@cua.uam.mx

Resumen

Este texto es una lectura de *La invención de la histeria*, primer libro de Georges Didi-Huberman, en términos de una deconstrucción a través de la imagen. Para llevarlo a cabo, primero identificaremos la forma de comprender la fotografía de Didi-Huberman con la de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, dando cuenta de una angustia o verdad existencial de la misma. Posteriormente, vinculamos una comprensión de la fotografía, como escritura con luz, con la noción de huella en Derrida y el seguimiento que hace este autor en las metáforas de Freud sobre la huella mnémica, identificando que, tanto la escritura como la imagen, en el aparato psíquico del psicoanálisis, tienen la facultad de mantenerse irreductibles y esquivas. Finalmente, proponemos que esta lectura nos arroja una dimensión estética de la huella, la cual podría resultar una aportación hacia la deconstrucción, sin dejar de lado la labor profundamente política que ella implica.

PALABRAS CLAVES: Georges Didi-Huberman, escritura, fotografía, deconstrucción, Roland Barthes, psicoanálisis.

Abstract

This text is a reading of *Invention of Hysteria*, Georges Didi-Huberman's first book, in terms of deconstruction through the image. To do so, we first identify Didi-Huberman's understanding of photography with that of Roland Barthes in *Camera Lucida*, giving an account of anguish or an existential truth in it. Subsequently, we link an understanding of photography as writing with light to Derrida's notion of the trace and his following of Freud's metaphors of the mnemonic trace, identifying that both writing and image in the psychic apparatus of psychoanalysis have the faculty to remain irreducible and elusive. Finally, we

Recepción 08-01-21 / Aceptación 15-02-21

* Profesor titular de tiempo completo en la licenciatura de Diseño de la UAM-Cuajimalpa. Realizó una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es doctor en Ciencias y artes para el diseño, en el área de Teoría e historia críticas, por la UAM-Xochimilco; maestro en Creatividad para el diseño por la Escuela de Diseño del INBA; licenciado en Filosofía y Psicología por la UNAM; y licenciado en Diseño de la comunicación gráfica por la UAM-Azcapotzalco. Ha impartido cursos en la carrera de Diseño de la comunicación gráfica en la UAM-Xochimilco; en las carreras de Arte y patrimonio cultural, así como Comunicación y cultura, de la UACM; y en 17, Instituto de Estudios Críticos. Sus áreas de investigación son la teoría de la imagen y la imaginación, la creatividad y la disidencia cultural. Es miembro de la Asociación Mexicana de Estudios en Estética (AMEST); así como miembro y fundador del colectivo de pensamiento transdisciplinario Post-Filia.

propose that this reading brings us an aesthetic dimension of the trace, which could be a contribution to deconstruction, without neglecting the deeply political work that it implies.

KEYWORDS: Georges Didi-Huberman, writing, photography, deconstruction, Roland Barthes, psychoanalysis.

Introducción

El motivo principal de este artículo es dar cuenta de la importancia que tiene el libro *La invención de la histeria*, no tanto respecto al resto de la obra de Georges Didi-Huberman, sino en relación con una tarea que se propone el texto en sí mismo y que, según proponemos aquí, se trata de una labor deconstructiva ejercida a partir de la imagen fotográfica. Así, nuestro objetivo es mostrar que efectivamente es posible hacer una lectura de *La invención de la histeria* en términos de una operación de deconstrucción. Siguiendo este propósito, una reflexión sobre la imagen fotográfica atravesará toda nuestra lectura, dando cuenta de que, en la obra mencionada, Didi-Huberman parte de una comprensión de ésta muy apegada a las aproximaciones de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, en cuanto que ve en ella la posibilidad de una verdad existencial o una angustia irresoluble. Aclaremos entonces que el camino se va deslindando de otro tipo de acercamientos a la fotografía, como aquellos que podrían analizar los cruces entre el nacimiento de esta tecnología con muchos de los desarrollos en la pintura del siglo XIX; pero también aquellos que pueden problematizar la relación entre la fotografía y el poder, tales como el trabajo de John Tagg en *El peso de la representación*. Sin restar ninguna importancia a este tipo de acercamientos, de lo que aquí se trata es de mostrar la especificidad del desarrollo de Didi-Huberman en esta primera obra, la cual daría la pauta para una comprensión de la

imagen y una defensa de una dimensión singular de ésta a lo largo de toda su trayectoria, ahora ya bien conocida.

Podríamos esbozar que, al ser uno de los primeros acercamientos de Didi-Huberman al problema de la imagen, en *La invención de la histeria* está apenas configurando un modo de aproximación para el cual la fotografía le sirve apenas como indicio. Si bien es verdad que en el título se subraya la habilidad inventiva del estudioso de la psique humana del siglo XIX, Jean-Martin Charcot, lo que interesa a Didi-Huberman no son únicamente los artilugios que usó este personaje para configurar la comprensión de una enfermedad como la histeria, sino aquello que, a través de las fotografías que tomaba, permanece, aquello que queda grabado y sobrevive. De la misma manera, no es Charcot quien aparece en el subtítulo, a quien persigue, ni siquiera a Freud o a la histeria misma, sino aquello que se trasmina en la imagen. Se trata de la huella, una noción que bien podemos rastrear hasta Barthes, pero que será principalmente Jacques Derrida quien, en un segundo apartado, nos servirá para montarnos en un desarrollo más amplio.

Será la fotografía, comprendida como escritura con luz, la que nos ligará en un primer momento con la huella y escritura de Derrida, quien equipara estas dos nociones en su obra. La huella es para él una noción que permite poner en suspenso cualquier intento de sostener posturas últimas o definitivas. La huella es colocada como suplemento de la deconstrucción, para ejercer un desmantelamiento permanente de las estructuras sobre las que se sostiene el saber occidental. En nuestro texto, sin embargo, no sólo rescataremos esa parte, sino que vincularemos la noción de huella con el trazo o la marca que se puede encontrar en cualquier lugar para configurar una imagen. Rastreando que en el pictograma se acercan la escritura y la imagen, tomaremos este motivo para desplazar la discusión hacia una exploración fuera del logocentrismo, lo cual nos lleva hacia el psicoanálisis como eje a partir del cual se pueden vincular, una vez más, el tema de la invención de la histeria y una lectura

de Derrida sobre la obra de Sigmund Freud. En otras palabras, será en el psicoanálisis y las exploraciones freudianas hacia la huella mnémica donde se encuentren Derrida y Didi-Huberman, el primero haciendo un rastreo de los lugares en que Freud habla sobre metáforas de la escritura para describir su teoría, y el segundo a partir de la atracción que ejercieron Charcot y sus imágenes para la conformación del psicoanálisis.

Dejamos en claro que, aunque podemos echar mano de algunas referencias de distintas épocas de la obra de Didi-Huberman, este texto se apega al análisis de *La invención de la histeria*, con el fin de trazar un camino para su lectura, que arroje luz sobre la manera en que más tarde concebirá toda una teoría de la imagen. De esta manera, confrontando la noción de imagen que comienza a esbozar Didi-Huberman a partir de su acercamiento a las fotografías de las histéricas de Salpêtrière, pero que configurará a lo largo de toda su carrera, veremos que el mismo camino que encontró Derrida examinando las metáforas de escritura en Freud, sobre todo a partir de la pizarra mágica, puede trazarse respecto a la imagen. Ni en la escritura ni en la imagen hay interpretaciones únicas. En todo caso, tanto de un lado como del otro, ambas formas de la huella nos llevan a la misma confrontación con una verdad intratable.

En el último apartado desglosaremos una serie de consecuencias o colindancias entre la propuesta de Didi-Huberman en *La invención de la histeria* y el proyecto de la deconstrucción de Derrida. En primer lugar, centraremos la atención sobre el punto de encuentro en una especie de llamado hacia la invención, resultado de una operación de inversión ejercida tanto por la deconstrucción como por la obra de Didi-Huberman que nos aqueja. Más aún, desarrollaremos ampliamente la posibilidad de explorar la cualidad estética de la huella. Tanto en Freud como desde la historia del arte, y también en el mismo Barthes en *La cámara lúcida*, se verificará la potencia de lo estético, pero a la vez su cualidad esquiva, será sobre todo esta última la que a Didi-Huberman le atraerá notablemente. Lo estético, vinculado con el deseo más que con las discusiones

epistemológicas o semiológicas, nos ligará con una comprensión de la imagen y, por lo tanto, de la huella, como una cuestión fundamentalmente política, en la cual, por supuesto, se unen indiscutiblemente la deconstrucción y la teoría de la imagen de Didi-Huberman.

I. Fotografía como angustia o verdad existencial

Con *La invención de la histeria* Didi-Huberman realiza una táctica ensayística y genealógica que, al permitirnos dar cuenta de una época, también realiza una vinculación entre la invención de la fotografía y el surgimiento del psicoanálisis. Se trata de una lectura original de los acontecimientos históricos, una que le permite dar cuenta de relatos no oficiales, latentes, pero no forzosamente reconocidos o aceptados regularmente cuando se habla de estas materias. Del psicoanálisis, por ejemplo, Didi-Huberman rastrea a la figura que está detrás de Freud. Si bien el reconocido padre del psicoanálisis es también retomado por Didi-Huberman, es su maestro Charcot quien cobra una importancia principal en este primer acercamiento. Antes que Charcot, incluso, son las mujeres histéricas de la Salpêtrière, hospital donde operaba este médico hipnotista, los personajes principales de este relato. Pero no se trata tampoco de buscar protagonistas últimos, sino de ver que, más allá, cada una de estas manifestaciones culturales no es sino un síntoma de ciertos malestares o condiciones sociales, los cuales no solamente marcaron aquella época y cultura, sino que siguen apareciendo en nuestra vida cotidiana. Lo importante es aprender a ver de esta manera, ya no desde una pesquisa de la causa y el efecto, sino de asociaciones, conexiones y nuevas posibilidades de lectura o, en todo caso, espectaduría.

En cuanto a la fotografía, como ha descrito Larry Shiner en *La invención del arte*, cuando en 1839 se presentó públicamente como invento de Louis Daguerre en París, el pintor Paul Delaroche se apresuró a de-

clarar que la pintura había muerto. Tal cosa, por supuesto sabemos que no sucedió. Lo que sí es verdad es que el nacimiento de la fotografía está vinculado, por un lado, con una puesta en cuestión de las técnicas de representación de la pintura en Occidente y, por lo mismo, con un movimiento en el arte que va desde el neoclásico hacia las vanguardias de principios del siglo xx; y por el otro, con una amplia historia en la búsqueda de reconocimiento de la fotografía como una de las categorías del arte.¹ Sin embargo, a Didi-Huberman le interesa un tema totalmente distinto. Se centra en los primeros intentos por cientificar el saber iconológico coincidente con el positivismo de Auguste Comte, y la consolidación de un tipo de ciencia que desdeña por completo todo lo que no puede ser comprobado en términos de evidencia fenomenológica. Para Didi-Huberman, el desarrollo de la fotografía en el siglo xix significó, entre otras cosas, el enarbolamiento de un saber que, por estar distanciado del lenguaje y sin código, podría llegar a ser aún más directo que el objeto estudiado. Desde esta perspectiva, la fotografía en el siglo xix fue tomada como un suplemento para la ciencia, pues contribuía a eliminar dos obstáculos básicos para la observación fidedigna: el carácter distanciado del lenguaje para dar cuenta de los hechos y la imposibilidad de captar lo inmediato, atrapándolo en una imagen detenida para ser analizado con pleno detenimiento.² La Salpêtrière fue lugar de una factura importante de imágenes de enfermos mentales. Como menciona Didi-Huberman: “Desde los años 60 del siglo xix, la fotografía hizo su entrada triunfal y triunfalista en el museo de la patología. Sólo ella era capaz de revelar hasta el más mínimo defecto”.³ Se intentó clasificar a

¹ Larry Shiner, *La invención del arte*, Eduardo Hyde y Elisenda Julibert, trads. (Barcelona: Paidós, 2014).

² Esta caracterización de la fotografía en el siglo xix proviene de un argumento elaborado por Didi-Huberman a partir de las posturas de Étienne-Jules Marey en torno a la cronofotografía. Ver: Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, Tania Arias y Rafael Jackson, trads. (Madrid: Cátedra, 2007), 49.

³ Didi-Huberman, *La invención*, 52.

los enfermos y describir su sintomatología a partir de la imagen. No fue sino más tarde que la fotografía de la enfermedad se consideró como algo frágil y nada confiable. Fue relegada por ello al territorio de la pose o lo simplemente parecido, pero no certero.

Como destacó John Tagg en *El peso de la representación*, libro publicado unos años después de *La invención de la histeria*, en 1988, efectivamente la combinación entre evidencia y fotografía pertenece a una historia donde las metodologías de las ciencias sociales y antropológicas no están separadas de las estrategias de gobierno, en una compleja y continua reestructuración administrativa y discursiva, donde poder y significado están íntimamente relacionados.⁴ Pero, una vez más, en una vertiente muy distinta a la de Tagg —quien se propone trazar la relación y articulación entre los sistemas de signos y los procesos sociales en torno a la fotografía—, Didi-Huberman emprende el proyecto casi contrario: dar cuenta de un carácter esquivo de la imagen fotográfica. Esto extrapolado hacia una reflexión sobre la imagen en general, evidenciar los modos en que ésta se resiste a una lectura única, ha sido desde entonces el motor principal de toda su carrera académica, sostenido como una afrenta y un objetivo al mismo tiempo. En ese sentido, la histeria, como padecimiento recurrente en aquella época, resulta un reto e, incluso, una afrenta para ese tipo de conocimiento que exige comprobaciones. Lo que quedó registrado en las fotografías que Charcot tomó en la Salpêtrière no es otra cosa que la evidencia de aquello que, paradójicamente, no puede ser comprobado, no puede ser sistematizado ni estudiado objetivamente. Se trata del nacimiento de un saber que no termina nunca por acabarse.

Si Tagg inicia su “Introducción” a *El peso de la representación* con una toma de distancia respecto a la posición de Barthes en cuanto a la imagen fotográfica, Didi-Huberman, por su parte, parece acercarse mucho

⁴ John Tagg, *El peso de la representación*, Antonio Fernandez Lera, trad. (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 12.

a lo planteado por este autor. “El problema es histórico, no existencial”⁵ dice Tagg acerca de la fotografía, mientras que Didi-Huberman retoma precisamente a Barthes para argumentar que, si la fotografía puede ser garantía de alguna verdad, no se trata de una verdad del sentido, sino de una verdad existencial.⁶ No queremos aquí darle la razón a Tagg o a Didi-Huberman, como si de una competencia se tratara. Lo que pretendemos mostrar es que se está hablando de dos formas distintas de abordar la fotografía. La diferencia es que, mientras el estudio de Tagg trabaja en el ámbito del significado, el de Didi-Huberman va hacia otro lado. “Se trata, en la histeria, [y en esas fotografías de la Salpêtrière podríamos decirlo] de una *angustia de la imagen*. Es el momento en que se transmite una muerte”.⁷ Es una angustia que nunca termina, es la exasperación del saber, del poder y de su eficacia.⁸

¿A qué nos podríamos referir con esta angustia de la que habla Didi-Huberman, basado en Barthes? Es justo hacer un apunte sobre la obra de Barthes para mostrar el trayecto que le llevó de la semiología a la propuesta del *punctum* en la fotografía, como aquello que “perturba el studium, [una] herida, pinchazo, agujero, casualidad [o] ese azar que me despunta”.⁹ Con esto buscamos establecer la especificidad y relevancia de este esfuerzo separado del ámbito del significado, o lo que Barthes identifica como *studium*. Aunque este último pueda ser muy útil en acercamientos como el de Tagg para analizar las relaciones de poder, de las que, sin duda, ha sido instrumento la fotografía, en este caso no vamos en la misma dirección.

En su exploración experimental hacia la semiología, desde *El grado cero de la escritura*, obra de 1953, Barthes mostraba que la literatura no

⁵ Tagg, *El peso de la representación*, 11.

⁶ Didi-Huberman, *La invención*, 84.

⁷ Didi-Huberman, *La invención*, 367.

⁸ Didi-Huberman, *La invención*, 368.

⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Joaquín Sala-Sanahuja, trad. (Barcelona: Paidós, 1989), 58-59.

se trata solamente de un ejercicio de escribir el lenguaje hablado. Para Barthes, el acto de escritura es algo que va más allá del mero hecho comunicativo. Se trata de una forma de hacer política a partir de lo que se elige para dejar grabado y cómo se elige hacerlo.¹⁰ De esta manera, cuando años más tarde en *La cámara lúcida* Barthes realiza un acercamiento a un tema aparentemente diferente, la imagen fotográfica, bien podríamos decir que simplemente aborda otro tipo de escritura, a saber, como la estricta etimología, la escritura con luz. La importancia que adquiere la imagen es que, evidentemente desde el principio, resulta menos legible que los textos literarios o, al menos, no tan determinante en su lectura. “La imagen sin duda, es más imperativa que la escritura, impone la significación en bloque, sin analizarla ni dispersarla”, apunta Roland Barthes desde sus *Mitologías*.¹¹ Al alejarse del enfoque semiológico y abordar la escritura, ya sea literaria o fotográfica, Barthes se aproxima a lo que Jacques Derrida llamará “gramatología”, o ciencia de la escritura.

Al dar cuenta de que llega un punto en donde es posible establecer un vínculo entre escritura e imagen, a través de la fotografía, vale la pena detenerse en la noción de huella que daría a Derrida la posibilidad de elaborar su propuesta de deconstrucción, la cual, no sólo le permite transitar entre distintos saberes, sino que se une con el proyecto de Didi-Huberman en su aproximación hacia el psicoanálisis, a través de los registros fotográficos y los artilugios que le dieron cabida en la cultura occidental.

II. Huella, escritura e imagen en el aparato psíquico

Derrida equipara por completo la noción de huella con la de escritura. Ahora bien, lo relevante de la huella en Derrida no es que nos dé alguna

¹⁰ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Nicolás Rosa y Patricia Wilson, trads. (Ciudad de México: Siglo XXI, 2011).

¹¹ Roland Barthes, *Mitologías*, Héctor Schmucler, trad. (Ciudad de México: Siglo XXI, 2002), 201.

especie de clave para la comprensión de algo más, al contrario: nos invita a un abismo. La huella, se podría decir, es un vestigio, una prueba, un material o una evidencia de algo. Para una visión científica, una huella no puede sino remitir a una certeza. Sin embargo, para Derrida, con la huella comienza un viaje interminable por una seguridad siempre diferida. La huella da cuenta de algo ausente, algo que estuvo pero ya no está. Es un rastro, un signo, de algo que nos ha abandonado. La huella siempre es una pregunta abierta. Ante ella no podemos hacer otra cosa que imaginar algo más, aunque no llegaremos a un desciframiento absoluto. En última instancia, la huella no es sino un vacío que sólo da cuenta de una desaparición.¹²

La huella no es tal hasta que nos remite a algo más, es decir, hasta que alguien la observa como huella. En ese momento, comienza una lectura, una interpretación y un código. Derrida, igual que Barthes, desvía la acepción corriente de la escritura como simple medio de comunicación. Para él, la escritura va más allá de cumplir con un carácter representativo, es decir, no se trata nada más de una imitación de su contenido, como una idea o un pensamiento que se quiere transmitir. En la escritura hay una ausencia originaria. Esta vez se trata de la ausencia tanto del emisor como del destinatario, ya que ambas se encuentran en modificación continua en la escritura. Hay una ruptura total con la presencia, con el momento de su inscripción, con su contexto, y se constituye como un espaciamiento infinito, una separación de todo. Por lo tanto, si pensamos así la escritura, aquellos conceptos ligados a la mera representación, por ejemplo, el sentido, la idea, el signo, pierden totalmente su valor. Es decir, la escritura no es una copia de ninguna idea. La idea escapa en todo caso. Pero, para que el lector potencial del texto tenga la posibilidad de acceder a él, es necesario contar con un código, una reiterabilidad, o la

¹² Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, en: *Márgenes de la filosofía*, Carmen González Marín, trad. (Madrid: Cátedra, 1994), 357.

posibilidad de repetición al menos en una ocasión, la cual, además, ha de ser compartida por al menos dos “sujetos”. Textualmente señala Derrida: “Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir”.¹³ La escritura cobra vida por sí misma.

En un nuevo giro paradójico, si la escritura también tiene una vida, entonces cualquier huella no sólo habla de algo ausente, sino que nos hace ver que ella misma está sujeta a su propia desaparición. Un día esa huella/escritura desaparecerá, ya sea por el simple desgaste que conlleva todo paso del tiempo o porque ya no habrá lectores para actualizarla y hacerla vivir. En ese sentido, toda escritura es una promesa de eternidad, de permanencia infinita, que sabemos imposible de entrada. La huella no está ahí sino para enfrentarnos a la muerte y desaparición; sólo puede ser recuerdo de una cosa: de nuestra propia finitud. La escritura existe para mostrarnos un fondo común: la muerte. Toda huella sólo habla de la muerte. Incluso, quien escribe no es el autor, sino la muerte misma. De acuerdo con el mismo Derrida, la escritura sufrió una transformación desde los pictogramas hasta la letra. En ese tránsito, el signo escrito se separa totalmente de la imitación.¹⁴ Ahora bien, si Derrida marca este salto fuera de la representación por semejanza es porque le interesa realizar un desplazamiento de la comprensión logocéntrica de los textos. Nos muestra que con el texto jamás estamos ante un sentido único. Por ello, más allá del texto literario, la apertura que nos brinda para pensar la huella en un ámbito más amplio, como texto o como cualquier tipo de registro, nos permite colocarnos al nivel del acontecimiento. Ante el texto, cada recepción es única.

¹³ Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, 357.

¹⁴ Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, 353.

Esta ruptura de Derrida frente al logocentrismo le acerca, a su vez, a la exploración de un saber como el psicoanálisis, con el cual regresamos a nuestro punto de anclaje en *La invención de la histeria*. Si hay algo que puede ligar esta reflexión de Derrida sobre la huella con la de Didi-Huberman, en el libro mencionado, es que ambos se encuentran en torno al psicoanálisis y algunas de sus categorías o modos de proceder. Así, por ejemplo, en *Freud y la escena de la escritura*, Derrida emprende una búsqueda sobre aquello que, de acuerdo con él, escapa en Freud, o al menos no convive pacíficamente con la comprensión logocéntrica de sus textos.¹⁵ Con este afán, Derrida alude a las metáforas de Freud vinculadas con la escritura, más que con la palabra hablada. Estas metáforas, apegadas a una grafía, permiten a Derrida leer en Freud un sistema de huellas. Cuando Freud usa palabras como signo, inscripción o transcripción, la huella comienza a convertirse en escritura. No es que haya una verdad del inconsciente escrita y se tenga que transcribir a la conciencia. El texto, para Derrida, siempre se está reconstruyendo, como suplemento. No está presente. Se reconstruye en localizaciones y espacialidades, en resistencias y pasos. Como ha destacado la filósofa Rosaura Martínez, hay algo que une el proyecto de Derrida con el de Freud y es, como ella lo llama: “una lógica de la inscripcionalidad” que da cabida a una especie de compulsión analítica o *analizar con el fin de analizar*.¹⁶

Efectivamente, Freud usa metáforas de la escritura como la máquina de escribir o la “pizarra mágica”, pero, como destacó Jean-Louis Baudry, desde *La interpretación de los sueños* Freud empleaba también metáforas ópticas para referirse al aparato psíquico, tales como la fotografía, el telescopio o el microscopio.¹⁷ Es necesario prestar atención y problematizar

¹⁵ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Patricio Peñalver, trad. (Barcelona: Anthropos, 1989), 272.

¹⁶ Rosaura Martínez, *Freud y Derrida: Escritura y psique* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2013), 21.

¹⁷ Jean-Louis Baudry, “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité”, *Communications* 23 (1975): 57.

tanto esta diferencia como los puntos en común en este tipo de metáforas freudianas. Derrida enfocó a detalle las analogías de la escritura en Freud, pero no olvidemos que la fotografía es también un tipo de escritura. Bajo la lectura de Rosaura Martínez, la diferencia entre ver el inconsciente como un texto o como una fotografía radica en que la imagen fotográfica es una y no puede ser modificada. Así, comparar el proceso analítico con el de una imagen correría el riesgo de llevarnos a pensar que, efectivamente, hay un final del análisis. Es necesario recordar, con Derrida, que no hay escritura o registro original y único.¹⁸ Esto condujo a Baudry a destacar el mecanismo de la pizarra o bloc mágico, antes de que en “Esquema del psicoanálisis” Freud vuelva a las metáforas visuales.¹⁹ Su importancia, a diferencia de un dispositivo como el del cine, que ya estaba bastante diseminado en la época de Freud, según nos dice Baudry, es que la pizarra mágica borra la inscripción original.²⁰ Ahora bien, como ya lo había mostrado Derrida, la escritura es un proceso donde la huella original es siempre diferida: “No es la ausencia en lugar de la presencia, sino una huella que reemplaza una presencia que no ha sido presente jamás, un origen por el que nada ha comenzado”.²¹ Ahora, habría que señalar de manera muy puntual que la imagen jamás es una sola tampoco, no es algo único ni definitivo.

Siguiendo a Derrida, si en el pictograma el texto puede ser concebido como un ámbito intermedio en donde aún está configurado como imagen, podríamos extender sus propias reflexiones sobre la huella

¹⁸ Rosaura Martínez, “Freud y Derrida: escritura en el aparato psíquico”, *Diánoia*, vol. LVII, núm. 68 (mayo de 2012): 78.

¹⁹ En realidad es en “Moisés y la religión monoteísta” donde Freud habla sobre la cámara fotográfica, pero en “Esquema del psicoanálisis” hace referencia al telescopio y al microscopio, igualmente como metáforas visuales. Ver: Sigmund Freud, “Moisés y la religión monoteísta” en *Obras completas*, tomo XXIII, José Etcheverry, trad. (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 10 y 121; y Sigmund Freud, “Esquema del psicoanálisis”, *Obras completas*, tomo XXIII, 141.

²⁰ Baudry, “Le dispositif”, 58

²¹ Derrida, *La escritura y la diferencia*, 402.

hacia las imágenes y no sólo quedarnos en el texto. Cuando el mismo Derrida habla de la pintura, uno de sus ejes es descifrar aquella especie de contrato que liga el rasgo o trazo fónico con el gráfico.²² En otras palabras, la pintura, como imagen, en todo caso es también una huella. Asimismo, dice en otra parte: “La palabra texto va más allá de lo puramente discursivo [...]. Existe texto porque siempre hay un poco de discurso en las artes visuales, y también porque aunque no haya discurso, el efecto del espaciamento implica ya una textualización”.²³ Entonces, aquel proyecto que Barthes vislumbraba con su pregunta sobre la fotografía no sólo encuentra continuidad, sino que adquiere también un sentido más profundo y desfundante a la vez; uno que, al converger con las reflexiones derridianas, puede abrir paso hacia aquello de lo que está hablando Didi-Huberman en *La invención de la histeria* y que sirve como inicio de su acercamiento hacia la cuestión de la imagen.

Para empezar, la imagen depende totalmente del espectador y siempre se le presenta de manera diferente. Si coincidimos con Didi-Huberman, justamente la imagen sería aquello que se niega por completo a una interpretación única y final. Así, es verdad que la analogía freudiana de la cámara fotográfica, como lugar psíquico en el sueño, fue usada como una representación auxiliar dentro de una serie de instancias o sistemas en la búsqueda de la descripción tanto de la localidad como de la operación de la memoria,²⁴ pero Didi-Huberman dirá que no resultó satisfactoria como referencia tópica, porque lo que se juega en la fotografía es algo más que un simple registro perceptual. En ese pasaje, la fotografía fue

²² Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, María Cecilia González y Dardo Scavino, trads. (Buenos Aires: Paidós, 2005), 13.

²³ Jacques Derrida, “Las artes del espacio” en *Derrida en castellano*, https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/artes_del_espacio.htm.

²⁴ Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños” en Sigmund Freud, *Obras completas*, tomo V, José Etcheverry, trad. (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 529-530.

quizá “demasiado simple o demasiado compleja como máquina metafórica”.²⁵ Tiene más que ver con lo que en otro momento exploraría Freud como dinámicas y economías del deseo: es traidora, siempre transfigura, nos lanza a un vértigo.²⁶ Tal vez, incluso, habría que decir que la forma en que percibimos la imagen está más relacionada con el inconsciente que el texto, pues con la imagen carecemos, aún más, de un código generalizado para interpretarla.

Recordemos que efectivamente en “Nota sobre la ‘pizarra mágica’” Freud trató de buscar una analogía para ilustrar el funcionamiento de nuestro aparato psíquico, en especial de nuestra memoria. De esta manera, la pizarra mágica sirve para describir un proceso y una serie de estratos mnémicos, a través de los cuales todo lo que es percibido se borra de inmediato de nuestro aparato perceptivo, pero queda grabado en lo inconsciente. Para Freud, ni la escritura en una hoja en blanco ni en una pizarra común, que permiten borrar las cosas escritas, es suficiente. Incluso, entre paréntesis, menciona que la cámara fotográfica tampoco es una metáfora adecuada, la toma más como un aparato auxiliar para mejorar la percepción, al igual que las gafas o las trompetas para sordos. Si la pizarra mágica le resulta tan idónea a Freud para describir el proceso analítico es porque, conformada por un punzón que no pinta y una hoja transparente encerada que, al contacto con otra superficie debajo, genera una huella, permite borrar siempre los registros anteriores a la vez que mantiene las inscripciones en el fondo. En sus propias palabras: “Pero es fácil comprobar que en la tablilla de cera se conserva la huella duradera de lo escrito, legible con una iluminación adecuada”.²⁷ En esta “iluminación adecuada” leemos una clara descripción de todo el objetivo del tratamiento psicoanalítico.

²⁵ Didi-Huberman, *La invención*, 87.

²⁶ Didi-Huberman, *La invención*, 87.

²⁷ Sigmund Freud, “Nota sobre la ‘pizarra mágica’” en *Obras completas*, tomo XIX, José Etcheverry, trad. (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 246.

Ahora podemos advertir que esta vuelta por la imagen nos acerca de forma distinta no sólo al inconsciente freudiano, sino que abre paso hacia una destitución del logocentrismo occidental más general. Cuando Freud visitó a Charcot quedó fascinado con el hecho de que este médico exhibiera a los enfermos frente a todos sus estudiantes que provenían de diversos países, realizaba una examinación pública y recibía comentarios de sus discípulos ya profesionales en la materia, sin ningún temor. Ante la evidencia, ante el cuerpo visto, Charcot no mostraba ningún miedo. Incluso intercambiaba puntos de vista con los estudiantes y pensaba junto a ellos, jamás separándose de lo observable.²⁸ Charcot, de hecho, identificaba su labor con la del fotógrafo, alguien que simplemente registra lo que ve.²⁹ La fotografía constituyó una herramienta para que Charcot diera cuenta de algo más allá de la ciencia de su tiempo. Freud aprendió esto último. “Freud entendió muy bien en qué sentido abordaba Charcot la enfermedad mental, especialmente la histeria, a través de categorías visuales”,³⁰ nos dice Didi-Huberman. Ahora bien, es verdad que a pesar de sus pretensiones científicas provenientes de su formación como médico, Freud no dejó en ningún momento de tocar y retar los límites del conocimiento logocéntrico,

No obstante, pese a que Freud vislumbra la vinculación entre un fondo no fonético (ni subordinado al habla) de la escritura y un fondo lógico de la conciencia no da el paso que le permitiría salir de la analogía y pensar, no que la esencia de la psique es *semejante* a la escritura sino que la escritura *es* la psique, *en* la psique. Con ello Freud —nos advierte Derrida— vuelve a repetir la condena metafísica de la escritura. Efectivamente, para él, la escritura *sólo imita* la vida psíquica, mientras que para Derrida, la *constituye*.³¹

²⁸ Sigmund Freud, “Informe sobre mis estudios en París y Berlín” en *Obras completas*, tomo I, José Etcheverry, trad. (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 9-10.

²⁹ Didi-Huberman, *La invención*, 45.

³⁰ Georges Didi-Huberman, “Una blanca encantadora” en: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*, Julián Mateo Ballorca, trad. (Cantabria: Shangrila, 2015), 78-99.

³¹ Zenia Yébenes, *Derrida* (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008), 81-82.

Hasta aquí hemos visto que la persecución de Freud de aquella “huella mnémica” se extiende siempre al infinito, se difiere indefinidamente. Este diminuto paso entre la escritura comprendida como discurso vinculado con el lenguaje hablado y la escritura como huella relacionada con los registros fotográficos tiene la capacidad de dar un giro a un saber estructurado también falocéntricamente. Para Derrida, lo que Freud ha montado no es sino una escena de la escritura. “El sujeto de la escritura es un *sistema* de relaciones entre capas: del bloc mágico, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo”,³² afirma Derrida. A esto habría que agregar que se trata también de un sujeto de imágenes, recuerdos, memorias.

En *Construcciones en el análisis*, Freud aseguraba que, a diferencia del arqueólogo, para el psicoanalista la reconstrucción de la estructura no es ninguna meta, sino apenas una tarea preliminar, un trabajo que se tiene que hacer constantemente pues el objeto psíquico es complejo y jamás estamos preparados para lo que hallaremos.³³ Bajo la lectura de Derrida, parece que en Freud, “si no hay ni máquina ni texto sin origen psíquico, no hay, tampoco, nada psíquico sin texto”.³⁴ Se trata de un trazo que abre una guía conductora, con una cierta violencia y un dolor siempre diferido: “Indudablemente, la vida se protege a sí misma mediante la repetición, la huella, la diferencia” señala Derrida.³⁵ Esta diferencia ha de ser entendida como esencia de la vida, pues no hay vida que primero se presente y luego se proteja: la vida es su propia huella. La vida, en ese sentido, puede ser pensada también como muerte, como no-presencia. Por su parte, la fotografía, como rastro de un “ha sido”, nos enfrenta a la muerte, diría Roland Barthes.³⁶ La fotografía no se distingue de lo que

³² Derrida, *La escritura*, 311.

³³ Sigmund Freud, “Construcciones en el análisis” en *Obras completas*, tomo XXIII, José Etcheverry, trad. (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 262.

³⁴ Derrida, *La escritura*, 275.

³⁵ Derrida, *La escritura*, 280.

³⁶ Barthes, *La cámara*.

presenta. No se trata de una suerte de discurso acerca de algo. En un sentido, no pasa por la posibilidad de que alguien estructure la forma en que quiere presentar su objeto, sino que muestra las cosas tal cual se encontraban frente a la cámara en el momento en que se abrió el diafragma. Barthes apuntará que deseo y objeto están juntos. En otras palabras, no es que alguien pueda tergiversar lo que nos muestra a su antojo, sino que la cámara no miente. Muestra el instante tal cual. Y ese instante es irrepetible. La cámara fotográfica es una especie de máquina que paraliza el tiempo. Al hacerlo, nos permite justamente hacernos conscientes del devenir. La fotografía nos muestra que, así como alguna vez la cámara nos captó en el pasado, tanto como a cualquier otra persona, todo lo que pasa frente a ella no son sino simples momentos que se irán para siempre y no volverán. Nosotros mismos en algún momento ya no estaremos aquí para ser fotografiados. De manera tangencial, en *De la gramatología*, al hablar de la imaginación de Rousseau, Derrida menciona: “La imagen es la muerte. Proposición que puede definirse o indefinirse así: *la imagen es una muerte o la muerte es una imagen*”.³⁷

III. Deconstrucción, estética y política de la imagen

Si hasta aquí hemos realizado un recorrido para ver cómo la reflexión de Didi-Huberman, cercana a la de Barthes sobre la fotografía, se aproxima también a la noción de huella en Derrida y, al hacerlo, colinda con la aproximación psicoanalítica en el sentido de una apertura radical hacia la interpretación y el análisis, valdría la pena ahora dejar sentados los aportes de *La invención de la histeria* en relación con un giro de la de-

³⁷ Jacques Derrida, *De la gramatología*, Oscar del Barco y Conrado Ceretti, trads. (Ciudad de México: Siglo XXI, 1986), 233.

³⁸ Yébenes, *Derrida*, 20-21.

construcción, como labor de destitución de un saber absoluto o de vía única hacia el conocimiento, hacia la imagen. Por otro lado, y dicho sea de paso, también hacia la reflexión sobre la imagen y otras formas de recepción y creación, que tampoco sean unidimensionales.

De acuerdo con la lectura que hace Zenia Yébenes sobre el proyecto de Derrida, podríamos afirmar que aquello que, bajo este tipo de comprensión de la escritura se hace llamar deconstrucción,

se trata de habitar las estructuras de la metafísica para mostrar sus fisuras y para “estremecer” ese edificio bien construido. La fuerte oposición binaria de los conceptos del filosofar occidental —esta forma de pensar que heredamos de Platón, que nos hace distinguir entre el ámbito de lo real frente a lo engañoso— es un edificio arduamente edificado que aparenta solidez a partir de las oposiciones que lo constituyen.³⁸

La deconstrucción no se trata de llevar a cabo un análisis o una crítica en el sentido en que se entienden estos procedimientos en la filosofía occidental, es decir, como separación de elementos o juicio. Tampoco es un método ni una técnica, pues no sigue reglas fijas; ni un acto u operación, pues no es algo que aplique algún sujeto sobre algún objeto en particular. De acuerdo con Derrida, la deconstrucción es un acontecimiento siempre singular, similar a una firma que cada vez que se hace es diferente y la misma a la vez. Del mismo modo, sólo adquiere valor en un contexto, cuando suple o se deja determinar por algún discurso o escritura.³⁹ Ahora bien, como advierte el mismo Derrida desde *De la gramatología*, su proyecto conlleva un riesgo: no poder nacer nunca, no poder definir nunca su método, su

³⁹ Jacques Derrida, “Carta a un amigo japonés”, en: *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Cristina de Peretti, trad. (Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997), 23-27. Edición digital de *Derrida en castellano*: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/carta_japones.htm.

objeto ni su fin, puesto que para llevarse a cabo hace falta liberarse de una noción de escritura dominada por la metáfora, la metafísica y la teología, de las cuales depende toda la cultura occidental, así como sus saberes instituidos.⁴⁰ Como remarca Rosaura Martínez, tanto el psicoanálisis como la deconstrucción tienen la posibilidad de desfundar toda metafísica de la presencia, se trata de un antiesencialismo.⁴¹

Derrida insiste en que la deconstrucción debe practicar la inversión y desplazamiento general de términos considerados generalmente opuestos como habla/escritura y presencia/ausencia. En este sentido, es necesario dar cuenta de que no sólo no son términos opuestos, sino que son jerarquías de lo mismo e, incluso, antes que el habla podemos pensar la escritura y antes que la presencia, la ausencia.⁴² Si Derrida enfatiza esta inversión es para mostrarnos, justamente, el disparate que hay en toda escritura, en toda huella, en todo trazo. Nos lleva al ámbito de la invención. Por su parte, el gesto de Didi-Huberman es precisamente poner al principio la fotografía y después la histeria. No es que estuviera la histeria y ésta quedara plasmada en la fotografía, sino que gracias a la fotografía pudo describirse y configurarse la histeria como la heredó Freud. De la misma manera, no es sino gracias a Freud que existe el inconsciente. El inconsciente se inventa, no se descubre, lo recordará muy claramente Deleuze.⁴³

De este modo, si, como es bien conocido, para Lacan el inconsciente se estructura como lenguaje,⁴⁴ quizá habría que decir que el inconsciente está estructurado como imagen. Ahora bien, si seguimos los

⁴⁰ Derrida, *De la gramatología*, 9.

⁴¹ Martínez, *Freud y Derrida*, 9.

⁴² Derrida, *Márgenes*, 372.

⁴³ Gilles Deleuze, "Cuatro proposiciones sobre el psicoanálisis" en: *Deleuze, Política y psicoanálisis*, Raymundo Mier, trad. (Ciudad de México: Terra Nova, 1980), 30.

⁴⁴ Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964*, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, trads. (Buenos Aires: Paidós, 2010), 28.

argumentos esbozados aquí, habría que aceptar que la imagen no tiene estructura definida ni definitiva, por lo tanto, tampoco la puede tener el inconsciente. Así, “*la imagen está estructurada como un umbral*”,⁴⁵ diría Didi-Huberman. La imagen es como una puerta abierta a la que no se puede entrar. El interior de la imagen es inaccesible, está abierto y cerrado al mismo tiempo, como si se tratara de una cripta abierta que hace coincidir un duelo y un deseo a la vez.⁴⁶ Esto brinda nuevas posibilidades, no sólo para el psicoanálisis, sino también para cuestionar de modo diferente las ciencias humanas en general.

Una consecuencia de abordar la huella desde la imagen y no desde el texto es que esto nos permite prestar atención a las cualidades estéticas de la misma. Algunas líneas antes de terminar *La invención de la histeria*, Didi-Huberman menciona el libro de Charcot, escrito a dúo con Paul Richer, *Los endemoniados en el arte*. Promete en una nota a pie desarrollar un próximo episodio de su investigación en torno a esta obra pero, al igual que con *La invención de la histeria*, se trata de tensionar la hipótesis de Charcot de que la histeria puede ser capturada.⁴⁷ La importancia del trabajo de Charcot, nos hará ver Didi-Huberman, son sus facultades creativas, su capacidad de creación.⁴⁸ Una secuela de esta discusión la encontramos en el ensayo titulado “Una blancura encantadora”, donde Didi-Huberman propone el desarrollo de una estética freudiana o psicoanalítica, a partir de la noción de un “más allá del principio del detalle”, rastreada en Freud. De acuerdo con el francés, en Freud el detalle cumple un papel muy importante para sus interpretaciones. Pero, sea visto en un sueño o en una pintura, como de hecho lo hace en su ensayo

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, Horacio Pons, trad. (Buenos Aires: Manantial, 2011), 169.

⁴⁶ Didi-Huberman, *Lo que vemos*, 175.

⁴⁷ Didi-Huberman, *La invención*, 369.

⁴⁸ “Y no hay un solo biógrafo de Charcot que no haya insistido en su ‘capacidad’ y su ‘gusto’ artísticos, e incluso en su vocación de pintor”. Didi-Huberman, *La invención*, 42.

sobre Leonardo,⁴⁹ lo importante no es tanto encontrar una verdad o el significado “real” de éste. El detalle, pese a los esfuerzos de algunos historiadores de arte en cuanto a la estabilización semántica de las obras, tiene valor en Freud porque funciona como un cebo, es decir, no importa su veracidad sino su fuerza de atracción. La importancia del detalle en una imagen es que, en algún momento, tiene la capacidad de representar lo irrepresentable.⁵⁰

Al proponer una estética psicoanalítica, Didi-Huberman se aleja definitivamente de otro tipo de interpretaciones de la imagen concentradas en la búsqueda del significado o las posibilidades de verdad en la imagen. Por ejemplo, se distancia de aquello que se ha hecho llamar recientemente *graphesis*, pues esto se refiere todavía a los modos en que las imágenes muestran o producen conocimiento en cuanto a su valor semántico, encontrado en su organización y estructuras.⁵¹ De lo que hablamos aquí es de algo que va más allá de esta forma de comprender el conocimiento como información. Se trata de otro tipo de verdad, en todo caso. De hecho, si a través de la *graphesis* Johanna Drucker se propone desarrollar una epistemología de lo visual, dejando de lado los acercamientos de la historia del arte,⁵² el rumbo que aquí describimos va en sentido contrario: mostrar que toda representación de la información pasa inevitablemente por un proceso de escritura y, por lo tanto, puede ser vista bajo los parámetros de la imagen. Ese rasgo que tiene la imagen y que pasa desapercibido por lo general en la escritura es precisamente su

⁴⁹ Sigmund Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, en *Obras completas*, tomo XI, José Etcheverry, trad. (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 53-127.

⁵⁰ Didi-Huberman, “Una blancura”.

⁵¹ Textualmente, Johanna Drucker dice: “*Graphesis* is the study of the visual production of knowledge [...] This book offers a brief guide to critical languages of graphical knowledge from diverse fields, and describes ways graphical formats embody semantic value in their organization and structures”. Johanna Drucker, *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production* (Massachusetts: Harvard University Press, 2014), 4.

⁵² Drucker, *Graphesis*, 17.

cualidad estética. Dar el paso hacia la dimensión estética de esta huella nos ligaría no sólo con el resto de la obra de Didi-Huberman, sino con toda la historia de la teoría estética.

Como hace notar Didi-Huberman, Freud fue atraído tanto por la historia como por sus imágenes de mujeres. Aunque había, por supuesto, hombres histéricos, destaca que el archivo fotográfico de la Salpêtrière sólo tiene mujeres. Se trata de una táctica de la diferencia entre los sexos, evidentemente, pero también una condensación del imaginario ilustrado y sus monstruos ocultos. La loca actúa como tal y de pronto se nos aparece la belleza, dice Didi-Huberman:

Aquí está la loca que pasa bailando mientras se acuerda vagamente de algo. Los niños la persiguen a pedradas, como si fuera un mirlo. Los hombres la siguen con la mirada. Ella blande un bastón y simula que les increpa, pero luego reemprende su camino. Largas patas de araña pasean por encima de su nuca: no son más que sus cabellos. En un instante parece que su rostro no fuese humano, y lanza una carcajada de hiena. Deja escapar fragmentos de frases en las cuales, al reconstituirlas, es difícil hallar un significado claro; pero ¿quién las reconstruye? Su vestido, agujereado en más de un lugar, ejecuta movimientos entrecortados alrededor de sus piernas huesudas y llenas de barro. Se adelanta, como la hoja del álamo, arrastrando su juventud, sus ilusiones y su felicidad pasada, que vuelve a ver por medio del torbellino de sus facultades inconscientes. Su paso es grosero, y su aliento huele a aguardiente. ¿Por qué, sin embargo, se nos pasa por la cabeza que es hermosa?⁵³

Por su parte, recordemos que Barthes antes de llegar a la afirmación de que la fotografía es algo que alcanza una “loca verdad”⁵⁴ —comprendida como una verdad más bien afectiva, de amor, de dolor o de duelo—, en

⁵³ Didi-Huberman, *La invención*, 93.

⁵⁴ Barthes, *La cámara*, 171.

un primer momento, al mirar la fotografía de su madre una tarde de noviembre, poco después de que ella había muerto,⁵⁵ cae en cuenta de que lo intratable en la fotografía es la verdad de que “esto ha sido”, es decir, de que aquel momento fotografiado no regresará jamás. De acuerdo con la lectura de Tagg, lo que Barthes buscaba con su argumento acerca del “ha sido” es una suerte de “realismo fotográfico retrospectivo” que tiene que leerse siempre al lado y en contraposición con la muerte de su propia madre, ante la cual la fotografía no hace sino reanimar un sentimiento de insoportable pérdida y un deseo de experimentar el duelo.⁵⁶ Sin embargo, vayamos más lejos, pues el de su madre no es el único ejemplo que nos da Barthes. En otro punto de su libro, refiere a la fotografía del joven Lewis Payne, condenado a muerte que, sin embargo, se nos aparece en la fotografía como alguien confiado y atractivo. “La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*”, escribe Barthes.⁵⁷ Quizá es cierto que se trata de un *studium*, pero en esta declaración Barthes no deja de mostrarnos que ante la imagen, por lo menos en un primer momento, por más superficial que pueda ser, la cualidad estética se impone.

Con la imagen es muy claro entonces que, antes que nada, es inevitable juzgarla respecto a su belleza, fealdad, atractivo, repulsión, interés o desconcierto que genera con el mero golpe a los sentidos. Esto, además de ser un obstáculo para el desarrollo de un conocimiento y una tecnología seguros, es lo que la remite no sólo al ámbito de los recuerdos personales y entrañables, sino que también la hace susceptible de ser utilizada ampliamente por la industria y el espectáculo, una desviación aberrante de la utopía ilustrada. Lo determinante aquí es la imposición por la fuerza y el manejo de los deseos. Como ha señalado Didi-Huberman, el ámbito de

⁵⁵ Barthes, *La cámara*, 103.

⁵⁶ Tagg, *El peso de la representación*, 7.

⁵⁷ Barthes, *La cámara*, 146.

lo estético se sitúa precisamente del lado contrario del que se ocupa del conocimiento certero, absoluto e invariable. Lo estético se relaciona con lo contingente y lo accidental.⁵⁸ Por ello, para Didi-Huberman la marca de lo estético es la de lo inaprensible por excelencia. Ante la imagen, cuando la hemos capturado para comprenderla por completo, la hemos clasificado, explicado, analizado, entonces hemos perdido su esencia. Lo mismo pasa ya se trate de una pintura que forma parte de la historia del arte o de una simple mariposa que vuela cerca de nosotros. Ante la imagen nos enfrentamos a lo instantáneo y efímero, como nuestra propia vida. Por ello, no podemos más que proyectarnos en ella, ver en ella una posible trascendencia, algo que en ocasiones está aquí antes que nosotros y que, si nos esforzamos en proteger, es probable que nos sobreviva.

El de la imagen es un saber que tiene más que ver con la contemplación estética que con la razón y la legislación universal que busca la ciencia moderna. Es, en el último de los términos, la “bestia negra” de los médicos y de la razón lo que persiguen los hombres en la histeria y en su afán por registrarla en aquellas fotografías de Charcot. Como aporía hecha cuerpo, la “ataxia histérica” “significa la conflagración espectacular de todas las paradojas en un solo gesto, grito, síntoma, risa, mirada”.⁵⁹ Hablando de Filoteo el Sinaíta, Didi-Huberman apunta: “El hombre que inventó el verbo ‘fotografiar’ deseaba, pues, transformarse él mismo en una imagen, una imagen diáfana. [...] En el fondo esperaba ‘abandonar su cuerpo’, [...] equivalía para él a un gran acto de *Mneme*, la memoria”.⁶⁰ Continúa: “le parecía que su carne se exhalaba en forma de fumadoras bajo la acción de la luz porque, ‘fotografiado’, grabado hasta

⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, Vesta Mónica Herrerías, ed. (México: Ediciones Ve, 2012), 14.

⁵⁹ Didi-Huberman, *La invención*, 104.

⁶⁰ Didi-Huberman, “El que inventó el verbo fotografiar” en *Fasmas*, 54.

lo más profundo por el sello de la luz, *devenía esa luz* que había sabido mirar de frente. [...] Inventar el verbo ‘fotografiar’ no respondía para nada, como se comprenderá, a la idea de una fabricación cualquiera de objetos visibles, sino al deseo de una experiencia singular y que no puede reproducirse”.⁶¹ Al igual que Barthes lo abordaría en relación con la imagen fotográfica en *La cámara lúcida*, la imagen, ya no sólo comprendida desde los estudios sobre la fotografía en *La invención de la histeria*, sino a lo largo del resto de su obra, es tomada por Didi-Huberman como un resto, un vestigio, una supervivencia, así como una huella: es lo que queda en cualquier movimiento.⁶² Así, al salvaguardar la experiencia, la imagen tiene la posibilidad de este otro acercamiento que va más allá de la lógica del signo. Lo importante, desde esta posición, ya no es lo que significa o quiere decir una imagen, sino lo que nos provoca. Es deseo.

A partir de las aproximaciones hasta aquí revisadas, podemos discernir, quizá un poco más claramente, lo que quieren decir tanto Barthes como Didi-Huberman en cuanto a esa verdad tan angustiante en la fotografía. Más aún, es posible que esta apreciación nos brinde una aportación a las reflexiones sobre la huella, ya no desde el texto sino desde la imagen. Ya que, a diferencia del texto, la imagen queda y puede perdurar sin importar si fue producida consciente o inconscientemente. Lo que constituye al texto es su código y su posibilidad de fracaso, por supuesto. Sin embargo, en la imagen no hay código definitivo y, por lo tanto, tampoco hay posibilidad de fracaso. La imagen como huella no espera nada de su espectador. Como ha destacado W.J.T. Mitchell, teórico contemporáneo de la imagen, ante la pregunta “¿Qué quieren realmente las imágenes?”, no queda más que contestar que probablemente lo único

⁶¹ Didi-Huberman, “El que inventó el verbo”, 56.

⁶² Georges Didi-Huberman, *La supervivencia de las luciérnagas*, Juan Calatrava, trad. (Madrid: Abada, 2012), 94.

que encontraremos como respuesta son nuestros propios deseos por que nos diga algo. Textualmente dice: “Lo que quieren las imágenes entonces es no ser interpretadas, decodificadas, adoradas, aplastadas, expuestas, desmitificadas o bien fascinar a sus espectadores. [...] Lo que las imágenes en última instancia quieren es simplemente ser preguntadas qué quieren, con la comprensión de que la respuesta pueda ser nada en absoluto”.⁶³ La imagen se genera con la mirada. No está ahí antes que ésta. Si Derrida coloca antes al texto que al sujeto, con Didi-Huberman se le regresa la responsabilidad al sujeto, pero no como un sujeto consciente y capaz de comunicar a voluntad a través del texto, sino un sujeto del inconsciente que ha de hacerse cargo de sus huellas dejadas en el mundo, ya sea voluntaria o involuntariamente, eso no importa.

En todo caso, lo relevante de la imagen es lo que nos permite crear a partir de ella. De acuerdo con Didi-Huberman, según una de sus lecturas de Freud, este trabajo de figurabilidad permitido por la imagen es rescatable por lo menos desde tres aspectos: 1) La tautología de lo visible, es decir, el problema de la fascinación ante la imagen que no permite descripción alguna más que adjetivos de impresión como “fascinante”, “singular”, “enigmático”, etcétera; 2) La contradicción de las figuras, es decir, la condensación que permite la imagen para que un elemento pueda parecer una y otra cosa a la vez; y 3) la virtualidad de las figuras, es decir, aquella posibilidad infinita de interpretación.⁶⁴ Esto último, por supuesto, nos ligaría a la interminabilidad del análisis referido por Rosaura Martínez, por un lado, y por otro, al ámbito heurístico que da motivo al tratamiento de Didi-Huberman de los registros fotográficos de Charcot. Estos tres aspectos, muy evidentes en los acercamientos hacia la imagen, pueden constituir una aportación hacia la noción de huella ya desarro-

⁶³ W.J.T. Mitchell, *¿Qué quieren realmente las imágenes?*, Javier Fresneda, trad. (Ciudad de México: COCOM, 2014), 22.

⁶⁴ Didi-Huberman, “Una blancura”.

llada por Derrida en sus propios términos; a la vez que pueden ir más allá, planteando un giro estético de la deconstrucción; aunque esto, por supuesto, no tendría por qué ser tomado como un objetivo último de la misma, ni mucho menos un final afortunado, satisfactorio o cándido.

Las posiciones de Derrida se caracterizan siempre por situarse en el margen de la funcionalidad y la comprensión ingenua y directa de cualquier materia. En su filosofía no queda ni un solo tema que se pueda sostener en pie de la misma manera. Todo lo lleva hacia su inconsistencia primigenia. En última instancia, lo arrastra a sus límites que colindan con los confines de lo humano: la muerte. Desde sus primeros desarrollos, Derrida caracterizaba el proyecto de la gramatología como una ciencia del porvenir, la cual siempre se presenta de manera monstruosa; es, incluso, el peligro absoluto. Una motivación similar es la que, desde otro lugar, llevó a Didi-Huberman a acercarse a las imágenes fotográficas de la Salpêtrière. Desde las primeras líneas de *La invención de la histeria* dirá: “¿cómo en nuestra aproximación a las obras y a las imágenes puede aparecer proyectado, desde el primer momento, un vínculo con el dolor?”⁶⁵ Por lo tanto, mostrar la dimensión estética de la huella no se trata de una labor que se pueda dar por concluida en algún punto, tampoco de algo que pueda tranquilizarnos al encontrar una salida placentera. Al contrario, nos conduce a la acción. Ésta es una motivación que no cesa. La imagen nos toca existencialmente. Nos recuerda que estamos vivos y que la supervivencia es una cuestión de fuerzas encontradas y en constante lucha.

Para que la imagen pueda resguardar la experiencia, ya sea para enseñarla a otro o para volver a verla nosotros mismos en otro momento, se necesitan infinidad de condiciones. Toda imagen es un milagro, afirma Didi-Huberman. Ha sobrevivido a innumerables circunstancias que están en su contra, desde el simple desgaste por el paso del tiempo, hasta

⁶⁵ Didi-Huberman, *La invención*, 11.

su borramiento, ruptura o robo premeditado.⁶⁶ La imagen como huella, entonces, es más evidentemente un producto del azar que de otra cosa. Su supervivencia depende poco de nosotros. Sin embargo, no tenemos otra opción más que apostar por que nuestro deseo de vida perdure a través de ella.

La imagen reclama lo sensible, pero lo sensible implica el cuerpo, el cuerpo se agita con los gestos, los gestos vehiculan emociones, las emociones son inseparables del inconsciente, y el inconsciente implica en sí mismo un nudo de tiempos psíquicos, de manera que una sola imagen puede poner en juego o en cuestión todo el modelado del tiempo y de la historia misma, incluso de la historia política.⁶⁷

Si para Didi-Huberman la imagen se ha vuelto el tema principal de su obra, alrededor del cual gira no solamente su acercamiento a la fotografía, sino también de la obra de arte en su formato de pintura, escultura, grabado, video, filmes, etcétera, es porque le permite situarse en una posición táctica. Frente al poder, la imagen es potencia; frente a lo inmenso, es lo minúsculo; frente a lo inmóvil, es movimiento; frente a todo aquello que pretende situarse como lejano e inalcanzable, es lo cercano y tocante; frente a los estados definitivos, se levanta como algo intermitente y pasajero. En pocas palabras, con la imagen no hay horizonte.⁶⁸ Cada imagen es única y requiere de un acercamiento casuístico. Como ha descrito Eliza Mizrahi, para comprender el alcance de la obra de Didi-Huberman vale la pena señalar cuando menos dos cosas: “1. que el entendimiento de la imagen es un dispositivo irracional y no textual, un

⁶⁶ Didi-Huberman, *Arde la imagen*, 17.

⁶⁷ Georges Didi-Huberman, “Leer, una y otra vez, lo que nunca ha estado escrito”, Ramón Macho Román, trad., *Anthropos* 246 (2017): 129

⁶⁸ Didi-Huberman, *La supervivencia*, 89.

dispositivo singular y no mimético; y 2. la convicción de que el estudio de la imagen es parte de un conocimiento culturalmente localizado que no puede aplicarse de forma teleológica o universalista”.⁶⁹

Tanto para Derrida como para Didi-Huberman, así como otros de sus contemporáneos, está claro que este esfuerzo por invertir los términos en que la cultura occidental ha comprendido el mundo es una tarea principalmente política:

La invención de la histeria, como a continuación *Ante la imagen*, planteaban fundamentalmente cuestiones de política. Está muy claro en relación con las fotografías de la Salpêtrière: el punto de partida historiográfico y crítico de mi libro, fue evidentemente Michel Foucault, cuyo libro sobre la clínica —además de los dedicados a la locura y la prisión— me había marcado considerablemente.⁷⁰

La imagen siempre lleva a tomar posición, pues se manifiesta como una emergencia sin origen. Aparece. Significado y significante se pierden completamente entre sí y será Didi-Huberman quien llevaría esta reflexión hacia unas consecuencias hasta ahora insospechadas. Entre los autores emparentados con los estudios visuales y el llamado “giro icónico”, “Georges Didi-Huberman es quizá el más abiertamente crítico del modo en que la preocupación por el significado en la historia del arte ha oscurecido nuestra apreciación de la presencia de la obra de arte”.⁷¹

⁶⁹ Eliza Mizrahi, “Ver y saber en torno a la imagen”, en *Sublevaciones. Catálogo de exposición* (Ciudad de México: MUAC, 2018), 169-170.

⁷⁰ Gabriel Cabello, Daniel Lesmes y Jordi Massó, “El síntoma y la teoría, el síntoma es la teoría. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, Gabriel Cabello, trad., *Anthropos* 246 (2017): 27.

⁷¹ Traducción propia de: “Georges Didi-Huberman is perhaps the most outspoken critic of the way in which the history of art’s preoccupation with meaning has obscured our appreciation of the presence of the work of art”. Keith Moxey, “Visual Studies and the Iconic Turn”, *Journal of Visual Culture*, núm. 7, vol. 2 (2008): 134.

La obra para Didi-Huberman es un principio activo y generativo, dice Keith Moxey. Independientemente del momento en que fue creada, la obra nos toca en el presente.⁷² Si el mismo Didi-Huberman se ha dedicado a explorar las consecuencias que esta aproximación a la imagen traen dentro del campo del arte y de la imagen, la propuesta que aquí hemos esbozado pretende vincular esta operación con la reflexión derridiana sobre el texto, la cual por sí misma ya tenía la capacidad de desfundar toda la concepción occidental del conocimiento. Ahora bien, con este giro didi-hubermaniano, tan sólo la idea de que la huella siempre tiene, inevitablemente, una cualidad estética la liga directamente con el deseo. Esto brinda nuevas potencialidades. Quizá si seguimos los rastros de su obra, no sólo la invención de la histeria, sino el anacronismo, la supervivencia o el montaje, entre otros de sus temas recurrentes, pueden servirnos para hablar de un porvenir de la deconstrucción en la imagen.

Conclusión

Partimos del objetivo de confrontar el primer libro de Didi-Huberman con las propuestas de Derrida, en particular a partir de la noción de huella, misma que se puede rastrear a partir de la forma específica de comprender la imagen fotográfica esbozada en *La invención de la histeria*. Esta comprensión de la fotografía, dijimos, se separa de un entendimiento semiológico desde el principio. Aunque, por supuesto, pueda haber muchos otros relatos de la historia de la fotografía, lo que interesa a Didi-Huberman en las fotografías tomadas por Charcot en la Salpêtrière es perseguir una verdad existencial, una angustia, una “loca verdad”, diríamos, con Barthes. Más importante aún resultaría el hecho de que esta comprensión, apegada a la noción de huella extraída de la filosofía de

⁷² Moxey, “Visual Studies and the Iconic Turn”, 134.

Derrida, no solamente se queda en la imagen producida por la marca de los rayos luminosos sobre un papel, sino que, al compararse con la comprensión de la escritura en Derrida, nos legó toda clase de imágenes y de huellas, incluyendo las huellas mnémicas en el aparato psíquico que trató de describir Freud. De este modo, persiguiendo una suerte de lógica de la inscripcionalidad, que además es siempre incompleta o se queda todo el tiempo como proyecto —más que como descubrimiento absoluto—, llegamos a vislumbrar algunos lugares en donde se encuentran tanto el proyecto de la deconstrucción como el de Didi-Huberman en sus análisis sobre la imagen. Así, ahora podemos afirmar que en la base de aquel proyecto que abordaba las imágenes de la Salpêtrière estaba ya una motivación estética-política. Lo estético lo vemos claramente desde aquellas imágenes de las mujeres histéricas, pero también lo podemos rastrear como algo que pasa desapercibido en los análisis semiológicos o epistemológicos, incluso en *La cámara lúcida* de Barthes. Lo estético constituirá entonces el núcleo de la propuesta que aquí hacemos hacia la deconstrucción. Lo político, por su parte, se une definitivamente con la propuesta derridiana en el sentido de un impulso por derribar todas aquellas barreras que puedan impedir o estorbar en los caminos de la creación.

La invención de la historia, a partir de la lectura que hemos hecho aquí, se levanta como una suerte de manifiesto o defensa de la invención artística de Charcot, dándole un giro a algún otro tipo de interpretación que pudiera condenar la invención de un padecimiento y el posterior desarrollo de su tratamiento con el psicoanálisis. Contrario a esto último, la invención de la historia no se comprende como una estrategia del poder médico y psiquiátrico para el manejo de comportamientos imaginarios o etiquetas de cuerpos enfermos; al menos, no ponemos el mayor acento en esa lectura. Más bien, la comprendemos como una forma de supervivencia de aquellas figuras que quedan plasmadas en los retratos, para lo cual, en todo caso, Charcot sirvió únicamente como artífice de estas

huellas, las cuales ahora le sobreviven y tienen la capacidad de tocarnos a nosotros cuando las miramos. La lógica de la huella —vinculando las reflexiones de Derrida con las de Barthes— colegimos que nos acerca a la muerte, a nuestra propia muerte y a la de los otros. La huella, además, parece no tener fondo. Ya sea en la escritura, en la fotografía o en la imagen pictográfica, incluso en nuestra memoria, siempre escapa. Evade una definición absoluta. Más aún, escapa de toda definición logocéntrica o que pretenda comprenderla cabalmente. Nos toca de otro modo.

En la huella se unen entonces tres proyectos: el de Derrida, el de Didi-Huberman y el de Freud, no sin aclarar, por supuesto, que el segundo de ellos trae implícito al de Barthes. Si la metáfora de la pizarra mágica, utilizada por Freud para describir el modo de operación del aparato psíquico, adquirió tanto sentido y relevancia en nuestro argumento es porque en ella se une la lógica de la escritura con una posibilidad de renovación infinita; más aún, la necesidad de la mirada frente a la huella. Esto que en Freud se configura como el llamado hacia una “iluminación adecuada” del fondo de la pizarra, en nuestro andamiaje se une con las lógicas de la imagen para dejarnos ver, en primer lugar, que no hay modo único de interpretación o análisis, sino que esta tarea siempre se extiende al infinito. En segundo lugar, no podemos dejar de lado la dimensión estética que conlleva toda aproximación a la huella. En ese sentido, la deconstrucción adquiere un matiz estético que a su vez le confiere una responsabilidad al sujeto en cuanto a hacerse cargo de su propia forma de mirar.

Haciendo entonces una lectura de *La invención de la histeria* desde la deconstrucción, podríamos decir que efectivamente hay un punto en donde se une el proyecto de análisis de las imágenes fotográficas de la Salpêtrière con el de Derrida, en el sentido de que impulsa a un desfondamiento del saber logo y falocéntrico. La fotografía, que bien puede ser tomada como un registro de control sobre los cuerpos, también trae consigo su propio monstruo interno. Es un abismo, una angustia,

en la cual no sólo deja ver que el registro, el control y el cálculo total son imposibles, sino que, además, nos recuerda nuestra propia muerte, nuestra propia debilidad y fragilidad, tanto ante los infinitos intentos de manipulación de las huellas, como de todas las fuerzas involucradas en su supervivencia. Todo empeño de análisis en estos términos se vuelve un pozo sin fondo que, al tiempo que nos recuerda el dolor de nuestra propia existencia finita y sin sentido, abre también las posibilidades de creación al infinito. No nos queda más que la compulsión por el análisis. No nos queda más que la invención de nuestros propios monstruos internos y externos; una compulsión que se une, por supuesto, con una pulsión artística, creativa y estética a la vez. Siguiendo la lectura de Derrida sobre Freud, así como la de Didi-Huberman sobre Charcot; más aún, dando cuenta de que detrás de estos acercamientos encontramos la figura de las histéricas, este recorrido no pretende decir la verdad última sobre ello. Diferente de eso, proponemos un camino regado de asociaciones que permitan, en adelante, aproximaciones inusitadas donde las obras de Didi-Huberman y Derrida no se vean distanciadas, sino muy próximas. Así, el saber de la imagen al que Didi-Huberman nos introduce con *La invención de la histeria*, y que desarrollará en toda su obra, se nos aparece aquí como un nudo en donde se cruzan todas las discusiones aquí planteadas. La invención, por un lado, y la cualidad estética, por otro, se sostienen aquí como aquellas potencias que permiten la supervivencia de un deseo y de un saber inacabado y siempre en combate; uno que al luchar contra su propia captura, podría tener la capacidad de ofrecernos un porvenir desde una asunción fundamentalmente política de nuestra existencia.

Referencias

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Traducido por Nicolás Rosa y Patricia Wilson. Ciudad de México: Siglo XXI, 2011.
- _____. *La cámara lúcida*. Traducido por Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.
- _____. *Mitologías*. Traducido por Héctor Schmucler. Ciudad de México: Siglo XXI, 2002.
- Baudry, Jean-Louis. “Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité”. *Communications*, núm. 23 (1975): 56-72.
- Cabello, Gabriel, Daniel Lesmes y Jordi Massó. “El síntoma y la teoría, el síntoma es la teoría. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. Traducido por Gabriel Cabello. *Anthropos*, núm. 246 (2017): 22-30.
- Deleuze, Gilles. “Cuatro proposiciones sobre el psicoanálisis”. En *Deleuze, Política y psicoanálisis*. Traducido por Raymundo Mier, 27-37. Ciudad de México: Terra Nova, 1980.
- Derrida, Jacques. “Carta a un amigo japonés”. En *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Traducido por Cristina Peretti, 23-27. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997. Edición digital de *Derrida en castellano*: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/carta_japoneses.htm.
- _____. *De la gramatología*. Traducido por Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Ciudad de México: Siglo XXI, 1986.
- _____. “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*. Traducido por Carmen González Marín, 347-372. Madrid: Cátedra, 1994.
- _____. *La escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- _____. “Las artes del espacio”. En *Derrida en castellano*. https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/artes_del_espacio.htm.

- _____. *La verdad en pintura*. Traducido por María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Edición dirigida por Vesta Mónica Herrerías. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2012.
- _____. “El que inventó el verbo fotografiar”. En *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Traducido por Julián Mateo Ballorca, 51-58. Cantabria: Shangrila, 2015.
- _____. *La invención de la histeria*. Traducido por Tania Arias y Rafael Jackson. Madrid: Cátedra, 2007.
- _____. *La supervivencia de las luciérnagas*. Traducido por Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2012.
- _____. “Leer, una y otra vez, lo que nunca ha estado escrito”. Traducido por Ramón Macho Román. *Anthropos*, núm. 246 (2017): 113-132.
- _____. *Lo que vemos lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- _____. “Una blancura encantadora”. En *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Traducido por Julián Mateo Ballorca, 78-99. Cantabria: Shangrila, 2015.
- Drucker, Johanna. *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*. Massachusetts: Harvard University Press, 2014.
- Freud, Sigmund. “Construcciones en el análisis”. En *Obras completas*, tomo XXIII. Traducido por José Etcheverry, 255-270. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. “Esquema del psicoanálisis”. En *Obras completas*, tomo XXIII. Traducido por José Etcheverry, 133-210. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. “Informe sobre mis estudios en París y Berlín”. En *Obras completas*, tomo I. Traducido por José Etcheverry, 1-16. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

- _____. “La interpretación de los sueños”. En *Obras completas*, tomo V. Traducido por José Etcheverry, 345-612. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. “Moisés y la religión monoteísta”. En *Obras completas*, tomo XXIII. Traducido por José Etcheverry, 1-132. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. “Nota sobre la ‘pizarra mágica’”. En *Obras completas*, tomo XIX. Traducido por José Etcheverry, 239-248. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”. En: *Obras completas*, tomo XI. Traducido por José Etcheverry, 53-127. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964*. Traducido por Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Martínez, Rosaura. “Freud y Derrida: escritura en el aparato psíquico”. *Diánoia*, vol. LVII, núm. 68 (mayo de 2012): 65-79.
- _____. *Freud y Derrida: Escritura y psique*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2013.
- Mitchell, W.J.T. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Traducido por Javier Fresneda. Ciudad de México: COCOM, 2014.
- Mizrahi, Eliza. “Ver y saber en torno a la imagen”. En *Sublevaciones. Catálogo de exposición*, 164-172. Ciudad de México: MUAC, 2018.
- Moxey, Keith. “Visual Studies and the Iconic Turn”. *Journal of visual culture*, núm. 7, vol. 2 (2008): 131-146.
- Shiner, Larry. *La invención del arte*. Traducido por Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. Barcelona: Paidós, 2014.
- Tagg, John. *El peso de la representación*. Traducido por Antonio Fernández Lera. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Yébenes, Zenia. *Derrida*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.